

## LA MAFIA DEL AGUACATE PROPUESTA ESCÉNICA DEL GRUPO CABUYA<sup>1</sup>

Leonor Avilés Arenas<sup>2</sup>

### Resumen

*En el texto que sigue, se realiza una aproximación semiótica a la propuesta escénica de “La mafia del aguacate”, del grupo musical Cabuya (de Bucaramanga, Colombia), a partir de algunos aportes de la semiótica del discurso y de la teoría sobre la teatralidad. Se tienen en cuenta para dicha aproximación tres componentes: 1) la relación entre la propuesta musical y la escénica, 2) la correspondencia entre figuras y simulacros pasionales como el miedo, específicamente en la canción “Queremos rumba” y 3) las transgresiones producidas desde el humor y la crítica social de algunos textos que conforman el espectáculo musical.*

### Cabuya

Después de ver, escuchar y disfrutar de “La mafia del aguacate”, presentación del grupo musical Cabuya, surgieron varias inquietudes, muchas relacionadas con el sentido de la particular puesta en escena de esta manifestación musical y su relación con el nombre del espectáculo. En el Diccionario de la lengua española encontramos,

entre las acepciones del término “mafia”, una en que se especifica que se trata de un “grupo organizado que trata de defender sus intereses” y, entre las de “aguacate”<sup>3</sup> aquella que dice: “testículo”, lo que por expansión del campo semántico asociado a “mafia”, se puede entender como “coraje” y “valentía”, pero también como el carácter fanfarrón de los mafiosos. Luego de muchas revisiones lexicales confrontadas con el espectáculo presenciado, optamos por éstas acepciones porque nos permiten formular un punto de partida para acercarnos a un fenómeno semiótico, en la escena musical, cuya temática es el problema de la defensa de intereses culturales locales y nacionales por parte de un actor que debe expresar una evaluación estética y ética del mundo circundante.

Antes, debemos precisar que Cabuya es una agrupación musical conformada por nueve jóvenes del Departamento de Santander (Colombia) y que su propuesta escénica, “La mafia del aguacate”, ha venido evolucionado progresivamente entre presentación y presentación del conjunto en diversas programaciones en la

<sup>1</sup>Esta ponencia fue presentada en el VI Congreso Latinoamericano de Semiótica, realizado en Maracaibo, en octubre del 2005.

<sup>2</sup>Licenciada en idiomas y semióloga, profesora en Universidad Industrial de Santander; I

<sup>3</sup>Aguacate también es una Bahía en el océano Pacífico que forma parte del sur del Cabo de Marzo, ¡en el municipio de Juradó (Chocó)! Se le conoce también como la bahía de Octavia, tiene aguas de gran profundidad y el gobierno se ha interesado en estas profundidades para hacer allí un puerto marítimo de alta capacidad.

ciudad de Bucaramanga, en el ámbito nacional e internacional. Así, lo que el espectador aprecia en el espectáculo es la interpretación de las piezas musicales del primer álbum, “Comienza el garroteo”, que se produce después de que Cabuya obtuvo, con la canción “Turn it up”, el primer puesto en el encuentro World Music realizado en la ciudad de México, en el año 2004. Algunas de las composiciones de este álbum forman parte de la banda sonora de la película “El cielo”, de Alessandro Bassile. Junto a esto, el espectador disfruta del video “El billetico” y otras canciones de creación reciente que complementan el conjunto de la propuesta escénica. Es decir, el espectáculo muestra un itinerario que parece señalar un proceso de maduración permanente del contenido literario y musical relacionado con la expresión escénica de la agrupación.

Cabuya no tiene un género musical definido, pero sí un estilo que lo caracteriza, con el que se ha consolidado en el ámbito de los productos culturales y le ha merecido cierto reconocimiento local e internacional; esto se puede afirmar no sólo a partir de las producciones mencionadas, sino también por las reseñas y comentarios favorables que han aparecido en varias revistas y periódicos de circulación nacional (como *Semana*, *Diners* o *La Hoja*). En el estilo de la agrupación se “contaminan” los ritmos, por lo que se trata más bien de un trabajo de elaboración

a partir de elementos fusionados y en el cual el proceso de composición está muy ligado a lo que los integrantes llaman una búsqueda sonórico-espacial. Aquí, lo sonórico es el reencuentro con los sonidos básicos, con las “las materias sonoras que somos”<sup>4</sup> y la combinación de ellas. Lo espacial, según los integrantes de la agrupación, se refiere a que no existe una autonomía de los músicos frente a las creaciones musicales, sino que ellos son interpretados por éstas y por la situación enunciativa, lo que podemos relacionar con el caso del jugador jugado por el juego de Gadamer<sup>5</sup>. En esta fusión musical, afirma el vocalista del grupo, “se recrea nuestra urbe muy campesina, con sus múltiples voces, personajes, situaciones e imágenes, en un estado de confusión donde nada es seguro”.

De este modo, consideramos a Cabuya como un grupo muy organizado en el sentido de tener claros sus objetivos e intencionalidades con la música y con la propuesta escénica y estética, de la que podemos decir que defiende con coraje los intereses del espectador, asumidos como propios, en las representaciones de “La mafia del aguacate”. Por esto, intentaremos una aproximación semiótica a la presentación realizada por este grupo musical desde nociones como: a) la relación entre la dimensión musical (especialmente a partir de los textos de las canciones) y la escénica (sonora y espacial); b) la correspondencia entre identidades y simulacros,

<sup>4</sup>Entrevista realizada por la autora de este artículo a Sergio Arias, vocalista del grupo Cabuya, en Bucaramanga, agosto 2005. Las demás citas, si no se remiten a una nota de pie de página, son tomadas de esta entrevista.

<sup>5</sup>Cf. GADAMER Hans-George. *Verdad y método. Fundamentos de Hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1988; p. 144- 146.

específicamente en la canción “Queremos rumba”, del álbum “Comienza el garroteo”<sup>6</sup>, y c) las trasgresiones producidas por el humor y la crítica social en los textos de algunas canciones del mismo álbum musical.

Cabuya trata de manera recurrente, en varias canciones, el tema del miedo, lo que hace de esta pasión una hipótesis interesante para el análisis de algunas de las piezas musicales asociadas a una evaluación del entorno socio-cultural en que se produce este texto. El miedo se presenta como ese terreno afectivo y perceptivo que está en la base de todos los conflictos sociales tratados por el grupo en sus diversas creaciones. Allí, se trata de los sentimientos encontrados que hacen que el sujeto se debata entre miedos elementales (como el que se siente frente a la posibilidad de la muerte violenta, por ejemplo) y el deseo de libertad expresiva. De este conflicto emerge la posibilidad de rebelarse y de reflexión del sujeto sobre su propia experiencia temerosa.

### Propuesta escénica y musical

Josette Féral<sup>7</sup> propone que la teatralidad no es otra cosa que una de las modalidades de la mimesis, no de aquella que copia la realidad de un modo ilustrativo, sino de aquella en la que se reinterpreta y re-presenta y que, por lo tanto, consiste en un trabajo de construcción

semiótica que no recae en el objeto (en lo que pretendidamente se imita), sino en el sujeto de la mimesis y en el sujeto que percibe; éstos actores son los que dotan de sentido a lo representado. De tal suerte que la teatralidad aparece como un proceso de representación que, a través de la acción lúdica, poetiza la realidad y la exhibe al espectador desde la visión del artista. Bajo este concepto, la teatralidad no sólo es una propiedad del objeto, sino que también es propiedad de lo que Jan Mukařovsky denomina la conciencia colectiva que se localiza en la zona que media entre quien produce y quien percibe e interpreta.

¿Qué percibimos como espectadores de la puesta escénica de Cabuya? Desde una aproximación muy general, percibimos a un grupo de jóvenes que canta/cuenta su particular lectura de los diversos fenómenos que caracterizan a la sociedad en que viven: la delincuencia, la violencia intrafamiliar, los imaginarios de amor de pareja, el subempleo; en suma, la lucha por sobrevivir en lo cotidiano. Los decires y pensamientos populares, los sucesos diarios y cotidianos son transformados en breves relatos expresados en canciones; los espacios de la ciudad de Bucaramanga son recreados en la producción de su vídeo “El Billetito” y toda la escenificación de “La mafia del aguacate” conduce al espectador a través de un entramado de canciones reorganizadas en un hilo conductor que hace coherente toda la puesta en escena.

<sup>6</sup>CABUYA. Comienza el garroteo [CD]. Bucaramanga: Producciones Estudio Barbacoa y Cabuya, 2004.

<sup>7</sup>FÉRAL Josette. “Acerca de la teatralidad”, en: GÓMEZ Máximo. *Texto dramático y teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003, p. 74.

En este espectáculo, la iluminación, los efectos sonoros, el vestuario, el maquillaje, los accesorios, los objetos del decorado (que son los mismos instrumentos musicales), las acciones, los movimientos y los gestos, están articulados por la música y la palabra. Más adelante veremos que el análisis de ciertos elementos del acto discursivo, de la enunciación con la palabra cantada, aporta elementos importantes para comprender el sentido del espectáculo como complejo conjunto significante. Esta propiedad de la palabra cantada sucede porque el lenguaje, incluso en la canción, es una manifestación que modeliza a los otros sistemas semióticos en interacción, como dice Lotman, pues la palabra posee el poder para hablar de sí misma, de la actividad semiótica de otros sistemas y de su relación con ellos.

“La mafia del aguacate” recrea y escenifica simultáneamente dos relatos imbricados: uno relacionado con la vida de la agrupación y otro sobre la vida cotidiana del contexto sociocultural, lo que se expresa con la concatenación de las historias narradas en cada canción sobre el fondo de la misma puesta en escena. En este trabajo de construcción de una doble ficción aparecen dos niveles de recreación de la cotidianidad. Uno de ellos logrado a través de los conflictos “intempestivos” entre los músicos y los encargados del manejo del sonido y de las luces de espectáculo. El otro es alcanzado con la caracterización de los personajes del relato de cada canción, lo que permite a Cabuya alcanzar una gran coherencia en la reinterpretación y

representación de lo cotidiano. Precisemos que cuando decimos “caracterizar”, intentamos hacer evidente la diferencia con “actuar”, pues aquí no se trata de actores, sino de músicos que hacen una propuesta escénica y que son conscientes de que la suya no es una escenificación teatral en manos de actores.

Así, en el espectáculo distinguimos los conflictos que Cabuya ha experimentado, como muchos grupos de artistas del teatro y de la música, por causa de los conflictos entre las “pequeñas mafias” (“roscas”) que se conforman alrededor y al interior de los colectivos (“subculturas urbanas”) de una ciudad pequeña como Bucaramanga. En ésta, se preserva aún “ese aire de pueblo” y algunos hábitos premodernos que se evidencian en los comportamientos de partidos políticos, en el comportamiento de ciudadano común en la calle, en el ejercicio de una profesión u oficio comprometida con la dimensión estética y ética como la del creador artístico, por ejemplo. Para armar un sincretismo de historias cónsono con este retrato de la ciudad, el espectáculo muestra un trabajo detallado sobre el modo de habitar el espacio con una dinámica corpórea de los artistas, lo que se evidencia no sólo en el modo en que ellos entran y salen de escena, sino también por el modo de caracterizar, relacionar y distribuir el movimiento de cada personaje con la manipulación y ubicación de los instrumentos musicales (distribuidos cuidadosamente en los diferentes planos escénicos), el uso de trajes de colores vivaces

(con muy fuertes contrastes) y el manejo de los accesorios ostentosos y extravagantes.

La fusión musical que observamos en escena tiene que ver con la mezcla de ritmos provenientes de las raíces folclóricas (colombianas y americanas) que se unen a las propuestas musicales contemporáneas. Aquí el porro, el currulao, la champeta, el vallenato, la música andina, el reggae, el funk (de los años setenta) y el jazz se articulan para recrear y hacer vigentes las tradiciones, pero en un “mestizaje” que asume un compromiso con los problemas sociales contemporáneos. Esta característica de la música de nuestra época no sólo se realiza desde el “reencauche” (que “es el negocio de egos necios”), como se plantea críticamente la canción “Palenke Stereo” (“con sus solecismos de concordancia”), sino también con la integración de la diversidad temática y de voces enunciativas, el juego con la ambigüedad y creación poética. Esta se basa, entre otros recursos, en el vaivén entre los sonidos y la creación de palabras cuyo objeto no es tanto conceptual, sino el de producir una sonoridad cuya referencia, según los integrantes del grupo, es la obra del poeta colombiano León de Greiff, lo que podemos asociar a un trabajo retórico para el logro, desde la forma, de efectos de sarcasmo e ironía. Este tipo de elaboración para el encuentro de lo diverso en las formas expresivas, tanto musicales como en la palabra, se evidencia en canciones como “Remayá”

(donde se expresa “sonó el cucuno<sup>8</sup> que retumbaba en el viento”), “Guabinaresa” (“Malesabor, sabor a maleza”) o “Me gusta el porro” (“aquí en la montaña Chicamocha, bebo chicha, me enveneno de la dicha y no me pidan té que sólo tengo fe. Feria...”), por ejemplo.

Al espectador se le proponen diversas ideas, relatos entrecruzados y momentos de suspensión de unos para dar cabida a otros (lo que no es otra cosa que la técnica *stand by* o de “puesta en pausa” de la línea del relato). A partir de diversos elementos se le sugiere (al espectador) que algo va a ocurrir y el que mira tiene la sensación de que está frente a un tiempo de marasmo, como en el teatro de Tadeusz Kantor o en algunos pasajes de la obra de García Márquez donde lo que sucede, como el dejarse llevar por la música, y lo que podría suceder (y queda en suspenso) se confunden. En el primer momento, se representan y presentan las diversas situaciones conflictivas o de los personajes excluidos o al margen de lo establecido, como serían las relacionadas con el maltrato infantil, la locura, el subempleo, etc. (“Melcochas”, “Turn it up”, “La cabuya”, “Remayá”, “Salir pa’ juera”, “Guabinaresa”). En la segunda parte, se escuchan las canciones que “resuelven” dichas situaciones o las que proponen una mirada diferente sobre los temas tratados en la primera parte; aquí encontramos con canciones como: “Yesca”, “La mafia del aguacate”, “Las reglas” y “Queremos rumba”. Sin embargo, este intento

<sup>8</sup>Tambor de la región del Pacífico colombiano que generalmente es hecho del tronco hueco.

de transgredir el concierto, de proponer un “anticoncierto”, no nos parece definida, menos la transición entre la primera y la segunda parte del espectáculo; tampoco el carácter cíclico de la propuesta<sup>9</sup>. Por ello, esta propuesta sonora y espacial resulta sorprendente para el espectador y sólo analíticamente podemos distinguir los relatos entrecruzados, pues en la inmediatez de la representación, el espectador se siente confundido, lo que es la intención de la agrupación.

En la puesta en escena, el orden de las canciones no es rígido, es como un mecano que el grupo reordena en cada representación del mismo trabajo; ellos no tratan de explicar las acciones escenificadas ni de escenificar literalmente cada canción. Los temas asociados a las canciones en la puesta en escena son:

### Simulacros, pasiones e identidad en “queremos rumba”

La propuesta escénica y musical, además de organizar y reordenar la percepción de los espectadores como experiencia estética, posee ese carácter efímero que Pierre Ouellet<sup>10</sup> caracteriza como propio de lo intersubjetivo y de la experiencia sensible; ésta se ha convertido, en la actualidad, en un centro de atención de la investigación del proceso de producción de la semiosis. En el sentido doble de sensible e intersubjetivo, se está frente a un fenómeno cuya naturaleza es ética y estética simultáneamente. Con respecto del fenómeno de intersubjetividad, se tiene, además, un proceso de construcción de la identidad o de los simulacros identitarios de los sujetos. Estos simulacros, desde la perspectiva

CANCIÓN	SITUACIÓN ESCÉNICA
<i>Melcochas</i>	Muerte de un niño
<i>Turn it up</i>	Enfrentamiento de dos bandos
<i>La cabuya</i>	Recreación de un clima árido
<i>Remayá</i>	Situaciones conflictivas con los técnicos del espectáculo
<i>Salirse pa' fuera</i>	Agresividad entre actores-músicos
<i>Palenque Stereo</i>	Programa de televisión
<i>Guabineresa</i>	Problemas de desplazados
<i>Yesca</i>	Actitud claramente hostil del comandante
<i>La mafia del aguacate</i>	Intento de “golpe” (“eso” que va suceder) y fallan
<i>Las reglas</i>	Manifiesto moral: frases con moralejas
<i>Queremos rumba</i>	Muerte del niño (primera escena); el mayor/jefe intenta camuflarla
<i>El porro</i>	Se propone la mezcla y lo ambiguo, como los poemas de León de Greiff
<i>El billetico</i>	(video proyectado)

<sup>9</sup>El grupo habla de esta vaguedad como de un “marasmo del ahora” que es posible experimentarlo en la recreación misma del acto estético, tal vez como “el sopor” que se experimenta leyendo algunos textos de García Márquez.

<sup>10</sup>OUELLET. Pierre. «Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités» en : *Tangence*, N° 69, 2002.

planteada en la “Semiótica de las pasiones”, de Greimas y Fontanille, están sostenidos no sólo en una actividad cognitiva, sino también en el proceso de despliegue sensorial y afectivo expresado en el discurso, desarrollo que puede reconocerse a través de esquemas de acción recurrentes en la praxis enunciativa de una cultura. La representación, con el lenguaje de la disciplina, de estas operaciones permite construir unos modelos descriptivos de los efectos de sentido de orden pasional. Naturalmente, estas esquematizaciones son actualizadas y recreadas por cada discurso o texto particular. Así, la preocupación por la identidad tiene como fondo la intersubjetividad y la afectividad, supuestos de la constitución de una comunidad que se manifiestan en la actividad discursiva de ella misma. Dicho de otro modo, las mediaciones semióticas, de las que se sirven los actores sociales para expresarse, de alguna manera expresan las dinámicas de sensibilidad, percepción y cognición del mundo en el interior de esa cultura y las reglas que imponen los lenguajes con que se hacen tales mediaciones o prácticas discursivas. Nos resulta bastante complejo y dispendioso operar con todos estos conceptos en la totalidad de la propuesta escénica, así que decidimos revisarlos y reflexionar en torno a la pasión del miedo en la canción “Queremos rumba”, que no es sino un segmento del espectáculo y cuyo texto, a nuestro modo de ver, posee una significación que es isomorfa a todo lo que la propuesta escénica quiere comunicar.

## Comunidad

La comunidad, o la construcción de un “nosotros” de referencia, está presente en las temáticas de las canciones de Cabuya. Este concepto es tratado por el filósofo italiano Roberto Esposito sustrayéndose de la dialéctica entre lo común y lo propio que domina el debate actual acerca de la comunidad. El filósofo sostiene que, a pesar de esta oposición, lo común es identificado finalmente con su contrario, lo propio, porque viene a ser común lo que une a un individuo con otros en una única identidad propia, sea étnica, territorial, espiritual, etc. Así, tener en común es ser propietarios de algo común. Frente a este tratamiento de comunidad, Esposito parte de otra posibilidad etimológica del término *communitas*, que focaliza el término *munus* de *cum-munus*:

*Es necesario tener presente que munus se dice tanto de lo público como de lo privado; por eso la oposición común/propio y público/privado queda afuera de su esfera semántica. Además, munus puede significar onus (obligación), officium (oficio, función) y donum (don). Las dos primeras acepciones son formas del deber; pero Esposito subraya que también lo es el don. El munus es una forma particular del don: el don obligatorio, aunque suene contradictorio. Un don que se da porque se debe dar y no puede no darse<sup>11</sup>.*

<sup>11</sup> OUELLET Pierre. *Poétique du regard. Littérature, perception et identité*. Limoges: PULIM, Septentrion. 2000.

La comunidad deja de ser ella, entonces, alrededor de aquello que sus miembros tienen en común, de ese algo positivo de lo que los sujetos son propietarios, y viene a ser, por el contrario, el conjunto de personas que están unidas por un deber, por una deuda, por una obligación de dar. La comunidad se vincula, así, con la sustracción y con el sacrificio:

*Por ello, la comunidad no puede ser pensada como un cuerpo, una corporación, donde los individuos se fundan en un individuo más grande. Pero tampoco puede ser entendida como un recíproco 'reconocimiento' intersubjetivo en el que ellos se reflejan confirmando su identidad inicia<sup>12</sup>.*

La comunidad no es un uno común o la unión de varios alrededor de lo que se tiene o las razones que los hacen semejantes y unidos, sino que se es común, o los individuos se unen, por lo que les falta, por lo que se desea, por aquello de lo que se carece, por eso que Greimas llamaría la carencia (*le manque*), por la urgencia de tener proyectos compartidos para la supervivencia.

### Recorrido pasional de “Queremos rumba”

En la canción “Queremos rumba”<sup>13</sup>, que llamaremos “texto”, siguiendo a Lotman, tenemos diversos niveles de complejidad que dan respuesta a las preguntas sobre lo que se narra (nivel del relato) y la organización de la expresión (nivel discursivo). Al analizar el texto en estas dos dimensiones o niveles, encontramos que él posee varias isotopías o redes de construcción de significados (como las referidas a *violencia*, el *miedo*, el *optimismo* y el *coraje*, éstos dos últimos asociados a la alegría y a la vida de un *yo* o un *nosotros* de referencia). Estas determinaciones, junto con el análisis de las transformaciones de estados, permite determinar el esquema pasional canónico completo, para lo cual se debe considerar que unas fases se desarrollan dentro de la canción y otras son presuposiciones que el mismo arbitra como evaluador de sus propias interpretaciones<sup>14</sup>. Así, en la canción que nos ocupa, se enfatiza en el momento de la moralización o cuando un sujeto de la pasión (el sujeto patémico) llega a una reflexión y a una determinación nueva para sus actos en el futuro.

INEKOVIC Rada, ESPOSITO Roberto (intervenants). “Débat autour de l’origine et destin de la communauté », en: *Les samedis: débats autour d’un livre*. Paris : Centre International de Philosophie, 8 juin 2005 [texto en línea]: <<http://www.ci-philosophie.asso.fr/pdf/SDUEsposito%20pc&./oC3%A9sentation%20Rada.pdf>>.I

<sup>12</sup>CASTRO MARIN, Edgardo. “Entrevista a Roberto Esposito”, en AIR Noticias, 13 marzo-2005 [texto en línea]: <[http://iamoticias.com/secciones\\_2005/autores/IOI17\\_roberto\\_esposito\\_14mar05.html](http://iamoticias.com/secciones_2005/autores/IOI17_roberto_esposito_14mar05.html)>.

<sup>13</sup>“Queremos rumba” (del álbum “Comenzó el garroteo”). [*Ay Dios mío, al Faraón, En Turbo y a los hijos de Urabá...*]. *Pero, ¿qué? Esta vez / ¿Qué es lo que mira la gente ahí? (bis). / Será el calor que calcinó a una mujer, / una explosión que ha reventado la noche, / un infortunio que se pasea por la calle / seleccionando a quien le toca esta vez. / ¿Y esta vez a quién será que tumbaron? / Puede que a mí y yo ni cuenta me di. / Si dios aquí no sabe nada de santos. / Aquí no hay dios y nadie cree en el diablo / Pero, ¿qué? Esta vez / ¿Qué es lo que mira la gente ahí? (bis). / Hoy por fin voy a salir de casa, / no tengo que quedarme callao. / No somos muertos ni vivos compraos, / y el silencio y el miedo no son más que una muerte lenta. / Abre la puerta y deja entrar la esperanza. / Esa es mi profesión / Somos corazones abiertos / y aquí hemos venido para apagar el incendio, / Queremos rumba ya no más ráfagas (bis) / [sigue una especie de retahíla o sucesión de sonidos incomprensibles] / Queremos rumba, ya no más ráfagas (bis).*

<sup>14</sup>Las fases de este esquema pasional canónico propuesto por Greimas y Fontanille son: *Despertar afectivo* → *Disposición pasional* → *Pivote pasional* → *Emoción* → *Moralización*; cf. FONTANILLE Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, 2001, p. 108.



Esta toma de conciencia que resulta del padecer afectivo es posible porque hay otro sujeto que evalúa al patémico o bien porque éste es capaz de observarse a sí mismo y de evaluarse en el momento culminante del desarrollo pasional, lo que hace que la moralización sea un evento de carácter intersubjetivo, sea por la presencia del otro, sea por las determinaciones del *yo* frente al mundo *otro* que le rodea y en que está.

La canción empieza con una muestra de lo que se llamaría una “solidaridad del otro”, del foráneo, pues inicia con esa especie de fragmento de entrevista radial donde una voz femenina, con acento extranjero, se hace fraterna con Colombia. Luego, el cantante inicia su intervención con una especie de saludo y dedicatoria que se ha hecho natural en el vallenato y cuyo origen se remonta a los mensajes que se enviaban las personas cuando se dedicaban canciones de un pueblo a otro. Ya en esta introducción de “Queremos rumba” se hace alusión a Urabá, población de la Colombia marginada y castigada por la violencia. Los integrantes de Cabuya, siguiendo el hilo de la fusión musical, posiblemente sugieren la gran riqueza musical de la región<sup>15</sup>, a los músicos con los que el grupo compartió algunas experiencias creativas y al lugar donde se gestaron algunas de las canciones que Cabuya hiciera para la banda sonora de la película “El cielo” (2007), de Alessandro Basile.

Luego, el relato contenido en la canción se puede organizar dentro del esquema pasional canónico del miedo así:

**Despertar afectivo:** Es la etapa en la que la sensibilidad del sujeto es despertada por una presencia que afecta al cuerpo y la atención del sujeto patémico, lo que significa una modificación de la continuidad más o menos estable del curso de la vida. Al inicio de la canción, se relata cómo la gente sale a la calle a mirar las consecuencias de los infortunios recientes. ¿Qué es “eso” que atemoriza y que, como todo lo que causa miedo, tiene un aspecto desconocido? La gente sale a la calle a ver las consecuencias de la acción del “algo” que destruye y que atemoriza y que cambia el curso de la vida ordinaria o que bien acosa la vida ordinaria en una situación de temor e incertidumbre reiterativa. El sujeto patémico es la gente que observa el daño de eso que pasa mientras no se mira.

**Disposición pasional:** En esta etapa, la pasión se precisa, pues aquí el sujeto es capaz de imaginar, según Fontanille<sup>16</sup>, los escenarios propios de la pasión como situaciones amenazadoras para sí mismo. Cuando el narrador, delegado en la voz del cantante, pregunta por lo que mira la gente, responde las personas van a ver a la mujer calcinada, la explosión que revienta en la noche, a las consecuencias de “un infortunio que se pasea por la calle seleccionando a quién le toca esta

<sup>15</sup>Curiosamente este ritmo vallenato de “Queremos rumba” no se interpreta con el típico acordeón, sino con un sintetizador armónico, puesto que la intención es la de “contaminar” y no la de repetir o imitar, sino de recrear las composiciones musicales.

<sup>16</sup>FONTANILLE, *op. cit.*, p. 109.

vez”. Estas consecuencias visibles del infortunio y la pregunta por quién será la próxima víctima disponen a los sujetos al estado patémico del miedo. Se trata aquí de una visión de la propia muerte, provocada violentamente y antes de tiempo, por ese actante que ronda en las calles y que en el enunciado textual se denomina el “infortunio”.

**Pivote pasional:** es el momento mismo de la transformación pasional, dice Fontanille<sup>17</sup>. El sujeto patémico aparece dotado de las competencias para reconocer lo que le sucede cuando imagina los escenarios posibles de su padecimiento o goce. Aquí, el sujeto colectivo y la voz que narra (lo que sucede no sólo en el caso que nos ocupa, sino, en general, cuando el sujeto siente la presencia amenazadora y la realización de lo temido) no sólo construye el simulacro del miedo basado en la construcción de un “eso” desconocido, sino que reacciona frente a él. La reacción de “la gente” es la de esconderse en casa y callarse. En lugar de sobreponerse al padecimiento patémico, el sujeto colectivo se convierte en un personaje miedoso. Luego, aquellos que van a mirar “quién cayó esta vez” podrán descubrir que se trata de uno de ellos mismos: “¿y esta vez a quién será que tumbaron? Puede que a mí y yo ni cuenta me di”. Esta constatación provoca un crecimiento del miedo y del imaginario sobre aquello que asesina.

**Emoción:** La emoción es la consecuencia observable del pivote pasional, es un sobresalto que metodológicamente se distingue de la etapa precedente (pivote pasional), pero que realmente la integra. Este miedo a un “algo” que deambula por el espacio humano implica el silencio que corresponde, en la constitución semántica de la canción, con la agonía, con la antesala de la muerte: “y el silencio y el miedo no son más que una muerte lenta”. Aquí se tiene la reacción íntima del cuerpo del actante que reacciona a la tensión que sufre: se sobresalta, tiembla, llora, grita, o bien queda paralizado, callado. A pesar de que la emoción es algo que se experimenta en el interior del cuerpo, ella se refleja en el envoltorio corporal y hace a la pasión visible para los otros (quienes la juzgan), la hace social. Si esta visibilidad de la afectación íntima no ocurre por medio de una apreciación de las transformaciones corporales del sujeto patémico, al menos sucede por efecto de la enunciación: el sujeto que sufre la emoción la expresa, al enuncia con el lenguaje. La narración nos dice que ese “algo” hace que la gente se esconda en la casa, se calle, guarde silencio. “Eso” desconocido que siembra el miedo es algo que, para el sujeto colectivo, efectivamente existe: él sabe de su existencia, pero se ignora cómo es y, en consecuencia, despierta más miedo. El encierro del sujeto temeroso no necesariamente es resultado de la indiferencia o de la indolencia, sino del temor reduplicado en cada nueva situación de manifestación del “infortunio”.

---

<sup>17</sup>Loc. cit.

Esto genera un círculo vicioso que se alimenta de la debilidad del que sufre la pasión y que se refuerza con los instrumentos del infortunio mismo: “las armas” (podemos decir también que cuando el sujeto no se da cuenta de que él es la víctima del infortunio es porque el miedo inhibe también todo proceso de reflexión y de autocontemplación, impide un extrañamiento o toma de distancia frente a lo que se padece, lo que tendrá lugar en la etapa de la moralización.

**Moralización:** La moralización es la etapa en la que el sujeto que está sufriendo la pasión llega a un reconocimiento de lo que padece. La pasión puede ser evaluada y adquiere una dimensión axiológica, sea para quien la sufre o para un observador externo a él<sup>18</sup>. Entonces, cuando el enunciador de “Queremos rumba” se dice que el infortunio vino a buscarle, “Puede que a mí y yo ni cuenta me di”, alude a que se siente una víctima concreta y realizada del infortunio, pero toma una decisión inusual: “hoy voy a salir de la casa, no tengo que quedarme callao”. Ese avatar, esa lotería, “ese infortunio que se pasea por la calle seleccionando a quien le toca esta vez”, resta individualidad a los sujetos y los va orientando hacia la toma de conciencia de un “nosotros” unido por el temor, la incredulidad, la carencia de la sensación de seguridad; ellos inician un proyecto común para la supervivencia y la búsqueda de los recursos que les posibiliten

enfrentar al infortunio armado. En esta etapa se produce entonces un llamado a lo plural y a la necesidad de manifestación de ese sujeto colectivo que no se esconde, sino que afronta sus miedos, confronta las estrategias del infortunio que silencian a cada uno de los miembros de la comunidad. Esta transformación sobre la base de un desarrollo pasional culmina con la toma de decisión ética y estética: “Somos corazones abiertos y aquí hemos venido para apagar el incendio”. Sólo podrá dejar de sentir miedo quien sale a enfrentarlo, al menos con el decir, que es el cantar, con la rumba, tal como se entiende en esta canción, en el sentido de manifestación responsable de la voz.

### **Simulacros: miedo a la muerte, alegría de vivir**

Desde nuestra perspectiva, un simulacro es una forma de representación de algo desde un determinado punto de vista que involucra una axiología. Enunciar el simulacro puede suscitar un proceso de contagio de sentido, como lo llama Eric Landowski<sup>19</sup>, o tal como sucede en los movimientos de la atención y de la dinámica corporal en la percepción del espectador que nos describe Patricia Cardona<sup>21</sup>. En el desarrollo pasional, podríamos decir que el simulacro es la construcción de una serie de objetos dotados

<sup>18</sup>Ibidem, 132.

<sup>19</sup>LANDOWSKI Eric. *En-deçà ou au-delà des stratégies, la présence contagieuse. Nouveaux Actes Sémiotiques*, No. 83. Limoges: Pulim, 2002.

<sup>21</sup>Cf. CARDONA, Patricia. *La percepción del espectador*. México: Centro Nacional de investigación, 1993.

de valor y de la relación que los objetos y con otros actantes.

Cuando el sujeto patémico sufre una crisis pasional relacionada con el simulacro que había construido de sí y el entorno (o de su relación con un objeto-valor), es conducido a crear otro simulacro u otra relación con el mismo objeto-valor o con otro; esto es precisamente lo que ocurre en la etapa de la moralización del desarrollo canónico pasional en “Queremos rumba”, donde aparece la construcción de un simulacro donde el sujeto parece afirmar ante eso que le atemoriza, le obliga, en consecuencia, a esconderse para salvaguardar la vida. El simulacro o relación sujeto con el valor “vida” se construye con el huir. El sobreviviente puede, después, curiosar las consecuencias para aquel otro que no tomó las medidas de seguridad para salvarse o que corrió el riesgo de no esconderse (la mujer calcinada, por ejemplo). Pero al constatarse que “a cada quien le llega su hora” y al sufrir el proceso pasional, el sujeto descubre que el simulacro *vida = esconderse* implica formas irresponsables de actuar y asocia, finalmente, esta estrategia a una forma de muerte violenta y postergada, es decir, establece la relación *esconderse = muerte*<sup>22</sup>. El simulacro identitario que viene a ser roto por el evento patémico es el del resguardo de la vida de sí con el silencio, el individualismo y el negocio con el infortunio. Cuando la canción enuncia: “*No somos muertos*

*ni vivos compraos*”, propone la creación de un nuevo simulacro identitario basado en el coraje colectivo y la relación isotópica de los sujetos con la rumba y la vida, lo que es una necesidad que permite hacer comunidad, tal como lo expresa Espósito: “abre la puerta y deja entrar la esperanza”. Isotópicamente, la rumba se asocia a la reunión, a la colectividad, al compartir, a la creatividad y a la reproducción. Al cantarse esta historia, con una música contagiosa, llena de ritmo, parece que el enunciador se propone, lo mismo que los personajes del relato, contagiar ética y estéticamente esta resolución de vida como celebración comunitaria. Esto rebasa la canción y se mantiene como un elemento fundamental en la trama del sentido de todo el espectáculo de “La mafia del aguacate”.

Otras canciones en “La mafia del aguacate” tienen que ver con otros miedos o con otros matices del miedo (miedo a la muerte, al secuestro, al “boleto”, al atraco, al robo), como en la canción “El billetito” que expresa: “La señorita subió la ventana por miedo que la robaran, que le quitaran un pedacito de su belleza, de su carrito y de su lindo cuerpecito...”. En otras canciones es el miedo quien se personifica con otras figuras de organización discursiva: “Peligro, anda en la calle un loco suelto. Dicen que soy peligroso, dicen que soy endiablo”. Pero como en toda construcción axiológica, existen los contrarios, como hemos visto. En otras canciones, aparece,

<sup>22</sup>O, lo que es lo mismo, o *esconderse = muerte en vida*.

junto a la invitación al proyecto comunitario alrededor del deseo y de las carencias, la enunciación de la valentía, del coraje, como en “Guabineresa”, que algunos interpretan como un canto a la marihuana, pero donde existe la idea de cantarle a las raíces a los valores como la amistad y a la unión: “Canta lo que no puedes decir. Grita lo que no quieres perder. Pierde lo que no sirve guardar. Guarda lo que te hace vivir. Suelta lo que te puede amarrar. Amarra lo que se puede caer: tu amigo, tu pana, tu ñero, tu llave, tu calidad”. Otra vez, la fiesta aparece como una solución del sujeto (individualizado o comunitario) ante la amenaza, el miedo y la muerte, lo que hace encontrar a las canciones con el tema de la creación artística como forma de conjurar la muerte.

### **Trasgresión y humor**

El reconocimiento de sí que los espectadores experimentan frente al espectáculo y los simulacros recreados en la escena están relacionados con el humor y las transgresiones que él supone; con estas dos modalidades expresivas se logra la re-significación de la situación semiótica. En otros términos, si el espectador logra reconocerse en las situaciones y los personajes de la propuesta escénica, se debe a los diversos planos semánticos a los que accedemos por la puesta en juego del humor, pues con él cruzamos, vamos y venimos entre lo legal y lo ilegal, lo permitido y lo prohibido, la vivencia individual y la identificación con

el otro, entre la cruda violencia cotidiana y la recreación escénica y musical, entre la cruda fuerza de lo representado y la dimensión lúdica de la representación.

Como dijimos antes, la forma como se reorganizan los elementos del espectáculo se prestan a la confusión y, por ello, nos encontramos con una primera trasgresión: la de violar el orden del concierto. Esto se mantiene con la entrada de los personajes (los músicos mismos con un vestuario y accesorios extravagantes, opulentos y decadentes a la vez), los gestos y movimientos que recrean una actitud de poder que es aparente, pues los textos entre las escenas-canciones aclaran que detrás de esta apariencia de sujetos de poder hay un “otro”, una maquinaria o “algo” fuerte y poderoso que los manipula, lo que se confirma cuando los músicos afirman que “no interpretamos los sonidos, somos interpretados por la situación”. Junto a esto, evidenciamos otra trasgresión: los músicos-personajes de la mafia entran a escena para entretener al público con su música, a la vez que la banda insinúa que oculta “algo” que tampoco es muy claro, que parece que va a suceder pero nunca acontece.

La puesta en escena de «La mafia del aguacate» oscila, así, entre la pretensión de entretener al público que pagó las entradas para ver el espectáculo y los ocultos intereses que la banda o, mejor, la mafia tuvo para la producción del mismo, según nos cuenta Edgar, uno de los miembros de la agrupación: “entretenemos, pero a la vez vamos a hacer la vuelta”. Así como

Cabuya describe lo sonórico como «latencia de un sonido básico», aquí hay una latencia de algo que, como el miedo, se sospecha que está ahí, pero no se conoce en su manifestación concreta porque se le evade. Sin embargo, este sonido es contaminación, casi una confusión de ritmos y letras de canciones que nos hablan de trampas, de engaños, de miedos, de situaciones violentas y de personajes marginados y marginales. Nos resurgen preguntas como las que nos planteamos al principio de este texto: ¿qué intereses persigue esta mafia?, ¿qué ocultan cuando develan su propuesta escénica?

Finalmente, esos sujetos de los que hablan las canciones, las situaciones que imaginamos desde los textos expresados en ellas, a todos, los percibimos como simpáticos porque a pesar de sus condiciones cotidianas precarias, enmarcadas por un contexto violento (ya sea el niño maltratado por sus padres y obligado a trabajar en los semáforos, el amante a quien le han mentido y escucha su propia discusión en la pareja que está al otro lado de la pared, el desplazado-subempleado que huye de la muerte y termina sobreviviendo como “muerto”, etc.), logran arañar la condición de héroe criollo por la manera en que superan su condición existencial y transforman una situación violenta y trágica en una situación cómica, por no decir que también transforman sus modos de percepción del mundo recreándolas desde los imaginarios que la cultura local les ha heredado (éste es el caso, en la canción “El Billetito”, del niño cuya madre lo golpea y castiga por esconderle un billete;

después de los golpes, en lugar de suplicar que se detenga el castigo, el niño termina pidiendo a su mamá que lo golpee más, pero justo ahí cambia la relación con su progenitora diciéndole “pégame la mama” y comienza a hablar de revolución).

Recordemos que nuestros héroes no tienen superpoderes como los del cine y de las tiras cómicas extranjeras; los nuestros tienen otras características inherentes a las condiciones de injusticia que generan la violencia de nuestro entorno cultural y las respuestas que nos vemos avocados a asumir para sobrevivir en dicho entorno, a las que se les podría hacer un rastreo en las telenovelas o los chistes, por ejemplo. Tal vez lo más importante del espectáculo es la experiencia sensorial producida por el humor, la que relacionamos con la sensación de ligereza que él produce en la percepción de las situaciones y de los personajes recreados por Cabuya. Las situaciones conflictivas, las tensiones y distensiones de los grupos que se confrontan, el miedo, la exclusión y la agresión se desnudan y aligeran con el humor; esta ironía nos permite vernos y ver esas mafias cotidianas. La risa, como dice Nietzsche, posibilita el conocimiento y, en este caso, el reconocimiento no sólo de la propuesta escénica, sino de los personajes, las situaciones y las imágenes que constituyen nuestro cotidiano vivir.

## Bibliografía

- CARDONA, Patricia. La percepción del espectador. México: Centro Nacional de investigación, 1993.
- ESPOSITO Roberto. *Comunitas*. Origine et destin de la communauté. Paris : PUF, College International de Philosophie, 2000.
- FERAL Josette. "Acerca de la teatralidad", en: GÓMEZ Máximo. Texto dramático y teatralidad. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*, Limoges: PULIM, 2e éd., 2003. [FONTANILLE Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, 2001]
- GADAMER Hans-George. *Verdad y método*. Fundamentos de Hermenéutica filosófica. Salamanca: Sígueme, 1988.
- GREIMAS Julia-Aigirdas & Jacques FONTANILLE. *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI editores» Universidad de Puebla, 1994.
- GOMEZ GARCIA Pedro (coord.). *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia, 2000.
- GRUPO CABUYA. *Comienza el garroteo* [CD]. Bucaramanga: Producciones Estudio Barbacoa y Grupo Cabuya, 2004.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro. «Las Ilusiones de la identidad. La etnia como pseudoconcepto» en: *Gazeta de Antropología*, N° 14» 1998.
- LANDOWSKI Eric. *En-deçà ou au-delà des stratégies, la présence contagieuse*. Nouveaux Actes Sémiotiques, No. 83. Limoges: Pulim, 2002.
- OUELLET, Pierre. «Une esthétique de l'énonciation. Las communauté des singularités», en : *Tangence*, N° 69, 2002.
- OUELLET, Pierre. *Poétique du regard. Littérature, perception et identité*. Limoges: PULIM & Septentrion, 2000.
- ROSALÉS CUEVA, José Horacio. «La sensorialidad como fundamento de la construcción del sentido», en: *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, No. 29» enero-junio 2004» p. 87-103.
- ROSALES CUEVA, José Horacio. *Le schéma el le type cognitif dans le langage de la sémiotique* (inédit, mémoire de DEA, direction de J. Fontanille). Limoges: Université de Limoges, 2003.